

Стратегія стилізації дозволяє китайським кінематографістам уводити історичний китайський костюм у фільми жанру «фентезі», залишаючи за глядачем завдання доповнювати власною уявою «неіснуючу» дійсність.

Стратегія симуляції допомагає кінематографістам створювати на основі канонічного історичного костюму варіанти фантазійного характеру.

Але тим не менш, використовуючи зазначені стратегії, сучасні китайські кінематографісти залишають культурний зміст історичного китайського костюму в якості «стрижня» збереження основного культурного коду нації.

Мазніченко Оксана Володимирівна, доцент;

Кугай Тетяна Анатоліївна, доцент;

Осадча Алла Миколаївна, ст. викладач

кафедра рисунка та живопису, Київський національний університет технологій та дизайну

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ТРЬОХ ШКІЛ ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ: КИЇВСЬКОЇ, ХАРКІВСЬКОЇ, ЛЬВІВСЬКОЇ

Явище «художньої школи» виникло багато століть тому назад, у часи, коли художнє мистецтво перетворилося на рід занять і з'явилися об'єднання майстрів, сформовані, як правило, за географічною ознакою (у межах певного великого міста тощо). Художня школа чи школа дизайну передбачає наявність системи навчання, в т.ч. інституалізованої у вигляді художніх навчальних закладів, існування певних спільних мистецьких канонів, наявність загальноприйнятих і усталених норм творення полотен.

Серед вітчизняних фахівців, які спеціально досліджували проблематику дизайну в Україні у другій половині XX – на початку XXI століть, у т.ч. через призму діяльності художніх шкіл, слід назвати таких науковців як В.Сидоренко, О.Авраменко, В.Даниленко, М.Криволапов, О.Міщенко, М.Станкевич, О.Тарасенко, В.Тимофієнко, О.Федорук [8, 12], О.Петрова [10], Г.Скляренко [14], В.Даниленко, Л.Бикова [1] та ін.

Художню школу в спеціалізованій літературі позначають як:

- сукупність закономірностей формування художніх образів, сформована певним історичним часом, національними чи регіональними культурами, яка є джерелом створення творчих умінь суб'єктів художньої діяльності;
- творче об'єднання однодумців, котрі формують певні уявлення про прекрасне і відображають їх у мистецьких творах;
- першопочаток формування майстерності й фаховості художника, що надає останньому знання технічних засобів творення мистецької образності;
- організаційне джерело художнього ремесла [1, 5, 11, 14 тощо].

Художня школа являє собою творче об'єднання однодумців, що надають уявленням про прекрасне конкретного образу в певних видах мистецтва (у даному випадку в образотворчому мистецтві). Це визначення, звісно, не може претендувати на вичерпність хоча б тому, що у світі, насамперед в Європі, існує величезне число художніх шкіл, окремі з яких – з історією, яка

нараховує кілька сторіч (Антверпенська, Болонська, Венеціанська, Веронська, Гаазька, Генуезька, Мадридська, Міланська, Неаполітанська, Паризька, Флорентійська школи та десятки інших). Тому в кожній видатній художній школі у це визначення, мабуть, закладали власний неповторний зміст. Що стосується другої половини ХХ – початку століття, то на території України також функціонувала низка художніх шкіл, серед яких найбільш відомими були Київська, Харківська, Львівська, Одеська та Закарпатська.

Як відомо, важливими центрами художньої культури та дизайну у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть були великі центри України, серед яких – Київ, Харків, Львів, Одеса, Ужгород. У зазначених містах знаходяться і до сих пір перебувають знані й потужні освітні мистецькі заклади – Київський художній інститут, Харківська державна академія культури, Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, Одеське художнє училище, Закарпатський художній інститут. Окрім вказаних центрів, на території України діяли досить потужні художні об'єднання у Чернівцях, Дніпропетровську, Івано-Франківську та Миколаєві.

Серед характеризуючих рис Київської художньої школи можна виокремити:

- потужне національне підґрунтя: поєднання традицій народного мистецтва з новою естетикою, а також академізм, що було викликано потужною освітньою традицією, адже у столиці УРСР знаходилися провідні мистецькі навчальні заклади;
- передання драматизму та самотності, ідеалізм, колажність, абстракціонізм форм і фігур;
- поєднання простоти виконання з майстерністю, а також переважання урбаністичних тем та мотивів.

У роботах представників Київської школи переважали жанри урбаністичного пейзажу, портрету та різних композицій. Крім того, постійним був пошук нових форм і техніки – від олійного живопису до темпер, акрилу.

Специфічною колористичною ознакою творів Київської школи дизайну можна вважати активне використання кольорів сонця і сонячного світла (тобто жовтогарячої кольорової гами). Вочевидь це пов'язане з імпульсом до романтики та національного відродження на межі 1950-1960-х років, що спричинило асоціювання сонячного світла з оптимізмом та вірою у краще майбутнє [8, с. 40].

Характерними рисами авангардизму, що межував із нонконформізмом, у Київській художній школі з точки зору колористичних особливостей було увиразнення локальних барв, вільне оперування абстрактними плямами, зіставлення кольорів і досягнення їх гармонії. Саме такими є картини представниками Київської школи В.Ламаха (1960-і рр.), які вражають відвертою «антизображальністю», потужною внутрішньою енергетикою й схожістю з творами тодішнього європейського експресіонізму. Інший київський художник Ф.Юр'єв позиціював себе як абстракціоніст, а у своїх роботах використовував поєднання глибоких стриманих барв, а також геометричні кольорові

плями, що є характерним для народного мистецтва [12, с. 77]. У палітрі творів Ф.Юрьєва переважають чисті, майже спектральні фарби, при цьому художник свідомо уникав складних колористичних комбінацій [8, с. 153].

У Харківській школі впродовж другої половини XX – початку XXI століть традиційно сильними були напрями зображувального мистецтва (В.Куликов, В.Ленчін тощо) й художньої фотографії (Б.Михайлов). Крім того, для художньої школи цього східного регіону України характерні істотні здобутки у сфері мозаїчних панно (переїняття релігійних тематик при розписі архітектурних споруд), а також сценографії. У Харкові в образотворчому мистецтві поєднувалося виробниче й станкове мистецтво. Ряд митців намагалися експериментувати з формою у стилях графіки [14, с.84-85]. Крім того, у Харківській школі поєднувалося виробниче і станкове мистецтво.

Серед представників художньої школи у Харкові необхідно виокремити Є.Джолос-Соловійова, В.Кулікова, В.Ленчина, О.Мартинця, В.Ненадо та інших. У багатьох їхніх творах переважало не нонконформістське начало, а реалізм. Тому колорит на малюнках здебільшого був стриманий, майже монохромний, фігури персонажів займали центр композиції, виступаючи крупним планом [8, с.163]. Крім того, варто згадати і про традиційно міцні зв'язки харків'ян із російським мистецьким середовищем того часу, зокрема з Московською та Ленінградською школами. Звичайно, що у творах представників Харківської школи українські національні теми та відповідне кольорове оформлення були помітні меншою мірою, аніж у Києві і, тим більше, у Львові.

Ще у 1962 році в Львові оформився клуб творчої молоді «Пролісок», до якого увійшла плеяда молодих митців – І.Крислач, Е.Мисько, С.Шабатура та інші. Ці діячі були більшої мірою, аніж в іншій Україні (Київ, Харків Одеса), орієнтовані на зразки європейського мистецтва. Для творів Львівської школи образотворчого мистецтва у другій половині XX – початку XXI століть характерними є інтелектуальна насиченість полотен і певна «рафінованість» ідейного підтексту творів.

Ідеї соціалістичного реалізму дійшли до Львова у меншій мірі, аніж до інших українських центрів, що зумовило тут значну розпорошеність стилів із додатковим привнесенням європейських тенденцій (через гуртові та персональні виставки й нечасті до 1991 року поїздки львівських митців за кордон). Тому для Львова була характерною менша заполітизованість, аніж для інших українських художніх шкіл.

Картинам одного із найбільш видатних представників Львівської школи Є.Лисика притаманна зображальність, фігуративність, у них відсутнє прагнення до будь-яких зовнішніх ефектів, у т.ч. в кольоровій палітрі. Автор, використовуючи теплі, насичені кольори, максимально увиразнює внутрішні емоції людини, намагається викликати співпереживання у поціновувача картини [12, с. 83-84].

На картинах видатного львів'янина Р.Сельського об'єкти зображені звучними, яскравими, декоративними барвами. Така колористика вочевидь

пов'язана з етнографічними традиціями, зокрема орнаментами традиційними килимів із Західної України [8, с 160]. Що стосується творчості іншого представника Львівської школи І.Марчука, то він створював зображення, накладаючи на полотно нескінченні тонкі нитки фарби, що нагадувало павутиння й формувало світлу масу об'єктів зображення на темному тлі картини [8, с 170].

В останнє десятиліття XX – на початку XXI ст. художники «Нової хвилі» чи-то в Києві, чи-то у Харкові або Львові намагалися у знак протесту проти понурості та замкненості попереднього (радянського) періоду передати в своїх творах бурхливу динаміку, яка відчувається у відкритості кольорів, незвичному поєднанні барв і тональних зіставлень. Вказане по суті є одним із виявів суспільних емоцій. Відомо, що саме такі експресіоністичні колористичні особливості являються закономірним явищем перехідного періоду у мистецтві.

Отже, попри наявний взаємозв'язок кожної художньої школи з культурними традиціями певного регіону України (Київ – Центр; Харків – Схід; Львів – Захід) відмінності у дизайні між зазначеними мистецькими центрами не можуть вважатися чіткими й догматичними. Основною причиною вказаного є мистецькі взаємовпливи між різними школами, які виявлялися під час виставок творів, зустрічей художників, їх переходу з однієї школи до іншої тощо. Взаємовпливи в особливостях можна, наприклад, досить чітко простежити на прикладі карпатських пейзажів, до зображення яких зверталися не лише художники із західноукраїнської школи (Львів), але й із Києва.

Починаючи з кінця 1980-х років художні школи у провідних містах України перетворюються на творчі лабораторії для формування нового художнього мистецтва – мистецтва дизайну незалежної України. Слід відзначити, що особливості багатьох творів цього періоду були несподіваними, подекуди агресивними й антиестетичними. Проте саме таким було повсякденне життя переломного періоду.

Література:

1. 75 років вищої художньої школи Харкова. 1921 - 1996 / Упоряд. В. Даниленко, Л. Бикова ; голов. ред. В. Торкатюк. – Х. : Харківський художньо-промисловий ін-т, 1996. – 146 с.
2. Котова О. А. Нонконформистское проявление культуры в изобразительном искусстве Одессы 1960-80-х гг. / О. А. Котова // Параллелошар / Сост. С. Ковальский, А. Пушина. – СПб. : Музей нонконформистского искусства, 2007. – № 3. – С. 131-137.
3. Котова О. О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60-80-х років XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Котова Ольга Олександрівна ; Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. – О., 2008. – 192 арк.
4. Котова О. О. Мистецький нонконформізм Одеси в україно-російському культурному контексті 60-80-х рр. XX ст. / О. О. Котова // Культура і сучасність : альманах. – К. : ДАКККиМ. – 2005. – №1. – С. 99-106.
5. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Я. О. Кравченко. – К. : Оранта, 2005. – 312 с.

6. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття / М. О. Криволапов. – К. : Видавничий дім А+С, 2006. – 268 с.
7. Медведева Л. В. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-80-х років XX століття / Л. В. Медведева // Україна: національна ідея: Матеріали міжнародної наукової конференції. – Київ. міжнар. ун-т, Ін-т історії НАНУ, Укр. православна церква Київ. патріархату. – К, 2002. – С. 351-364.
8. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. Кн. 2 / Ред.-упоряд. В. Сидоренко. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 656 с.
9. Овсійчук В. А. Українське малярство Х-ХVIII століть. Проблеми кольору / В. А. Овсійчук. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 1996. – 480с.
10. Петрова О. М. Ноїв ковчег. Живопис другої половини XX ст. / О. М. Петрова // Мистецтво України XX століття. – 1998. – С. 117-121.
11. Печенюк Т. Кольорознавство / Т. Печенюк ; Львівська національна академія мистецтв. – К. : Грані-Т, 2009. – 192 с.
12. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. – К. : ВХ [студіо], 2008. – 188 с.
13. Симоненко С. М. Психосемантика кольору та стратегії творчості / С. М. Симоненко, Т. А. Вовнянко. – О. : ПНЦ АПН України, 2005. – 156 с.
14. Склярєнко Г. Я. На берегах. Нотатки до українського мистецтва XX ст. : зб. статей / Г. Я. Склярєнко. – К. : Софія-А, 2007. – 336 с.

Малик Т.В.

*ст.преподаватель каф. «Дизайн тканей и одежды»,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств*

ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ТЕКСТИЛЯ ДЛЯ ИНТЕРЬЕРА

Дизайн текстиля представляет собой сложное поле практики. Дизайнеры-текстильщики при проектировании должны учитывать не только применение конечного продукта в архитектурной среде, но и производство, технологическое развитие, которое качественно влияет на возможности дизайна. Последние десятилетия ознаменовались появлением тканей, предназначенных для выполнения определенных функциональных задач, в основе создания которых заключается уникальная технология, которая определяет внешний вид самого изделия. Страна-лидерами, которые задают тенденции в современном дизайне тканей, являются такие страны Западной Европы, как Италия, Испания, Германия, Швеция, Англия, Франция. Актуальность использования тканей в интерьере обусловлена стабильным спросом на создание определенного настроения в интерьерной среде средствами текстиля. Европейский рынок текстиля достиг доминирующего уровня не только благодаря новым техническим достижениям и возникновению новых материалов, но и благодаря художественной выразительности текстильного рисунка. При этом каждый бренд использует как свои особые фундаментальные принципы (фирменный стиль), которые формировались на протяжении